

جماليات اللغة وطاقاتها الإيحائية
قراءة نقدية في القصيدة الحديثة

الدكتور محمد راضي محمد الباز الشيخ

كلية اللغة العربية

جامعة السلطان عبد الحليم معظم شاه الإسلامية العالمية

mohamedrady@gmail.com

ملخص البحث:

APSTRACT

This is a research titled aesthetics of the language and its The inspirational energies Read the reviews in the modern poem I try to shed light on some of the potential of the language and its inspirational energies By employing them in the modern poem And the effect of all this on the technical construction of the poem And enrichment of poetic significance Followed by the analytical descriptive approach He described the phenomenon accurately One of the findings was research That the modern creator was able to achieve creative talen To employ some of the energies of language in his poem Such as the suggestive value of sounds and words, repetition, and the phenomenon of deletion The Arabic language carries with it unlimited potential energies The creator can blow up these energies and employ them as an inspiration

يحاول هذا البحث إلقاء الضوء على بعض إمكانات اللغة وطاقاتها الإيحائية من خلال توظيفها في القصيدة الحديثة، وأثر ذلك كله على البناء الفني للقصيدة وإثراء الدلالة الشعرية، اتبعت فيه المنهج الوصفي التحليلي، وهو وصف الظاهرة وصفا دقيقا، ثم تحليلها تحليلا فنيا، وبيان أثر ذلك كله، وكان من بين النتائج التي توصل إليها البحث، أن المبدع الحديث استطاع بما أوتي من موهبة خلاقية أن يوظف بعض طاقات اللغة في قصيدته من مثل القيمة الإيحائية للأصوات والألفاظ، والتكرار، وظاهرة الحذف والإضمار لبيان ما يعتمل داخله من رؤى شعرية، وبيّن بجلاء أن اللغة العربية تحمل في طياتها طاقات إيحائية لا محدودة يستطيع المبدع الموهوب بما أوتي من ملكات أن يفجر هذه الطاقات ويوظفها توظيفا إيحائيا.

الكلمات المفتاحية: جماليات اللغة، طاقات إيحائية، التكرار، الحذف.

مقدمة:

اللغة هي المادة الغفل التي يشكل منها الأديب عمله الفني، وكذا بالنسبة للشاعر هي الأداة الرئيسة التي عن طريقها يصوغ تجربته الشعرية، وبها ومنها يتشكل بناء القصيدة بناء فنياً، أو هي "الأداة الأم التي تخرج من تحت عباءتها الأدوات الفنية الأخرى، وتعمل هذه الأدوات الفنية وتمارس دورها في لذة النص من خلالها وفي إطارها" ^١ مما سبق يتضح أن اللغة تمثل المكون الأهم في بناء النص الشعري، ثم هي تبين بجلاء التكوين الثقافي للشاعر، وتمكنه من أدواته الفنية التي تظهر من خلال توظيف طاقات اللغة توظيفاً فنياً يساعد على بلورة الرؤية الإبداعية واللغة في يد الشاعر كالريشة في يد الرسام، وكالموسيقى عند الموسيقار عن طريقها يستطيع تشكيل ما يريد "فالقصيدية من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكياً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة ... وخصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز" ^٢، فالشاعر بموهبته الخلاقة يعتمد إلى الانتقاء داخل مفردات اللغة نفسها، فيختار منها ما يتناسب مع تجربته الشعرية، ففرق كبير بين لغة الشعر ولغة الكلام العادي الذي يعبر به الإنسان عن حاجاته ومتطلباته اليومية، ويتواصل عن طريقها مع بني جنسه.

"ولغة الشعر لغة خاصة أو قل هي لغة داخل اللغة، ومن خلال اكتشافها تبين موهبة الشاعر الأصيلة، ولا غرو في ذلك فكل العناصر الشعرية من حالة شعورية وذهنية وآمال وآلام، ورؤية الشاعر ذاتها، تتحول كل هذه الأشياء في ذهن المبدع وخياله إلى عناصر لغوية، لذا يوجد فرق كبير وهوة شاسعة بين لغة الشعر ولغة النثر. مثلاً.. فاللغة في النثر تؤدي غرضاً محدداً، وتوصل إلى غاية معينة، أي هي وعاء لحمل فكرة يريد الكاتب إيصالها إلى القارئ.

واللغة في الشعر غاية في ذاتها، والتشكيل اللغوي الذي يشكله الشاعر في القصيدة، ليس وسيلة لأي هدف آخر

^١ - انظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط١٤٢٣، ١٤٣-٢٠٠٢م، ص٤١

^٢ - الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ص٥٠

فيما وراءه"^٣، فالشعر هو تعبير عن المشاعر والأحاسيس، وعن كل ما يعتمل داخل المبدع، وما يتراعى طريق كلمات اللغة

ويوضح "بول فاليري" الفرق بين استخدام الناثر للغة واستخدام الشاعر لها بمثال استخدام الخطوات بالنسبة لكل من الماشي والراقص، فكلاهما يستخدم نفس الخطوات، ونفس أعضاء الجسم التي يستخدمها الآخر، ولكن الخطوات بالنسبة للماشي وسيلة توصل إلى هدف معين، وينتهي دورها بالوصول إلى هذا الهدف، على حين أن الخطوات بالنسبة للراقص غاية وهدف في ذاتها لا يهدف من ورائها إلى الوصول إلى شيء آخر، هكذا اللغة في النثر والشعر، فهي في النثر بمثابة الخطوات في المشي وسيلة ينتهي دورها بأداء الغرض منها، أما في الشعر فهي بمثابة الخطوات في الرقص غاية لا يستهدف بها شيء آخر من ورائها^٤.

لذا فإن الشعر لا يُستعذب إلا بلغته الأم التي كُتبت بها، فإذا تُرجم ضاعت جمالياته الفنية "ولا يمكن أن نعبر عن مضمون الشعر بأي أسلوب آخر.. دون أن يفقد شيئاً أساسياً من جوهره، والشعر الذي يمكن تقديم معادل نثري له دون أن يفقد شيئاً من جوهره سوى الموسيقى هو في الواقع ليس شعراً، وإنما هو نظم نثري رديء". إذا صح هذا التعبير. لا يمت إلى جنس الشعر بأكثر من الوزن والقافية اللذين لم يعودا أهم سمات الشعر ومميزاته التي تميزه عن النثر"^٥.

من أجل هذا كله لا يمكن ترجمة الشعر من لغة إلى لغة أخرى دون أن يفقد الكثير من خواصه وسماته، فالشعر

٣- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ٤١ وما بعدها.

٤- بول فاليري: حول قصيدة المقبرة البحرية في كتاب الرؤية الإبداعية، وهي مجموعة أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالينجر، ترجمة سعيد حليم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، سنة ١٩٦٦، ٣٥: ٣٦. وانظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ٣٨٦.

٥- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ٤٢.

يكتب في إطار التقاليد والقوانين الخاصة بلغته التي كتب بها، فلكل لغة جمالياتها الفنية وبلاغتها التي تختلف عن أية لغة أخرى، ومن ثم فالمتلقي يتلقى النص الشعري، وكل هذه الأشياء حاضرة في ذهنه؛ لذا يطرب لسماع الشعر بما يرى فيه من قدرة على توظيف جماليات اللغة في صورة شعرية جميلة، ومن ثم إذا نقل وترجم الشعر إلى لغة أخرى لا تنتقل هذه الجماليات بدقة كاملة، ويفقد الكثير من سماته الفنية، وتعبيراته المجازية التي امتاحها من لغته الأم التي كتب بها.

يستنتج من هذا أن اللغة الشعرية هي المادة الأولى أو الوعاء العام لكل الأساليب والأدوات الشعرية الأخرى بحيث إذا تكلمنا عن كل أداة من هذه الأدوات فإننا نحصر بالذكر اللغة الشعرية، والشاعر الحديث كان متميزاً في استخدام وتوظيف طاقات اللغة وجمالياتها التعبيرية والفنية، برع في توظيفها لبيان رؤيته الشعرية، ووظف إمكانات اللغة المختلفة توظيفاً إيحائياً في قصيدته من مثل، القيمة الإيحائية للأصوات والألفاظ، والتكرار، وأسلوب الحذف والإضمار. وغيرها من طاقات اللغة المختلفة هذه أمثلة وحسب لبعض طاقات اللغة التي سيلقي البحث الضوء عليها التي استطاع المبدع الحديث تفجير طاقاتها الإيحائية لتعبر تعبيرا موحيا عن رؤيته الإبداعية.

المبحث الأول: القيمة الإيحائية للأصوات والألفاظ:

أولاً: القيمة الإيحائية للأصوات:

المقصود بالقيمة الإيحائية للأصوات، هو أن للأصوات قيمة كبرى في توضيح إichاءات معينة، ففي سياقات معينة بعض الأصوات توضح معنى لا يوضحها غيرها من الأصوات الأخرى، فالصوت يقوي من إichاء الكلمة، وقد اهتدى شعراؤنا القدامى بفطرتهم اللغوية وحاستهم الشعرية إلى بعض الإمكانيات الإيحائية لهذه الأصوات، ووظفوها توظيفاً فنياً بارعاً، وقد تحدث الأستاذ: سيد قطب في كتابه "التصوير الفني في القرآن الكريم" عن هذه

الظاهرة بالتفصيل، وذكر لها أمثلة من القرآن الكريم^٦.

ومعلوم أن الكلمات ما هي إلا أصوات تتكون من حروف ينطقها الإنسان "فالعملية الذهنية التخيلية لا تنفصل عن بنية التراكيب والدلالة، إذ تقوم على علاقة من التناسب والتلاؤم والانسجام بين المسموعات والمفهومات، وينتج عن هذه العلاقة ظهور البنية الإيقاعية الداخلية"^٧ ويعني هذا أن تكرار أصوات بعينها يبرز الإيقاع ويشريه من خلال اختلاف مخارج الأصوات "والصوت الإنساني معقد إذ يتركب من أنواع مختلفة في الشدة ومن درجات صوتية متباينة، كما أن لكل إنسان صفة صوتية خاصة تميز صوته من صوت غيره من الناس فليس صوت الإنسان في أثناء حديثه ذا شدة واحدة أو درجة واحدة، بل هو متعدد الشدة والدرجة، وهو مع هذا أيضا ذو صفة خاصة تميزه من غيره من الأصوات"^٨

وقد استغل المبدع الحديث هذه الظاهرة، وهي تكرار أصوات بعينها لبيان إيحاءات معينة يريد الشاعر إيصالها لمتلقي نصه الشعري، هذا إلى جانب أن هذه الأصوات تضيف جواً موسيقياً معيناً تتفاعل معه وفي إطاره بقية وسائل الإيحاء والتعبير الأخرى، ففي ذلك يقول الشاعر سميح القاسم:

من شدة الحر من البق من الألم

يا أصدقائي .. لم أنم

والحارس المسكين، ما زال وراء الباب

٦- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، ط ١٦، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢ م، ٨٧ وما بعدها.

٧- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط ١، ١٤١٨ هـ-١٩٩٧ م، ص ٨١

٨- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٥، ١٩٧٩ م، ص ٨

ما زال في رتبة ينقل القدم

مثلي لم ينم

كأنه مثلي، محكوم بلا أسباب^٩

إذا تأملنا المقطع السابق من القصيدة نجد أن الشاعر اعتمد على مجموعة من الأصوات دون غيرها فاستخدم عدة حروف مشددة في كلمات هي، شدة، والبق، وينقل، وكأنه، كلها كلمات تحتوي على تضعيف في أحد حروفها والحرف المضعف أو المشدد يخرج من الفم بصعوبة وبنبرة عالية توحى بما يعتمل داخل الشاعر من الضيق الشديد لحاله هو وحال الأمة حاله هو بتعرضه للسجن - ظلما وعدوانا - ،وما له من أضرار جسدية ونفسية، تجعل صاحبه ضائق بكل ما حوله فيكون داخله مزيجا من الخوف والضيق والاضطراب يجعله يلجأ إلى مثل هذه الحروف التي تتميز بهذه الأصوات لتناسب مع داخله المضطرب، ثم نرى بعد ذلك أن المقطع يحتوي على مجموعة من الحروف الممدودة مثل كلمات يا أصدقائي، الحارس والمسكين، وما زال، ووراء، والباب، ورتابة، ومثلي، ومحكوم، وبلا أسباب، وحروف المد لها وقع ثقيل على الأذن تخرج كأنها آهة طويلة من أعماق الشاعر فتشع حزنا وألما عميقين مسيطرين على كيان الشاعر، فتبين بجلاء ما بداخله من مشاعر الحزن والأسى على ما هو فيه، فتتناسب البنية الإيقاعية لأصوات الحروف مع الحالة الذهنية والنفسية للشاعر فتعبر بجلاء عن تجربة الشاعر مع سجنه الصغير الكائن فيه وسجن الأمة الكبير القابعة فيه، وكرر حرف السين، والسين والصاد، والميم من الحروف التي توحى بالاستسلام والرضا بالأمر الواقع، جسد كل هذه المعاني الأصوات التي انتقاهما الشاعر دون غيرها لتشع كل هذه المعاني، وربط ربطا قويا بين البنية الإيقاعية المتمثلة في جرس الأصوات والدلالة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "لا وقت للبكاء" يقول أمل دنقل:

٩-الأعمال الكاملة: سميح القاسم، المجلد الأول، دار الهدى، مطبعة الشرق العربية، القدس، ط ١ ١٩٩١ م : ص ٥٢٩

والتين والزيتون

وطور سينين .. وهذا البلد المحزون

لقد رأيتُ يومها: سفائن الإفرنج

تغوص تحت الموج

وملك الإفرنج

يغوص تحت السرج

وراية الإفرنج

تغوص .. والأقدام تفري وجهها المُعوج

.. وها انا - الآن - أرى في غدك المكنون

صيفاً كثيف الوهج

ومدناً ترتج

وسفنًا لم تنج

ونجمة تسقط - فوق حائط المبكى -

إلى التراب

وراية (العقاب

ساطعة في الأوج ..^{١٠}

وظف أمل دنقل الإيقاع الصوتي للأصوات البارزة في التعبير عن تجربته الشعرية، وتكررت الأصوات البارزة على النحو التالي:

حرف النون ست عشرة مرة (١٦):

الحرف	عدد مرات مجيئه	أول الكلمة	وسط الكلمة	آخر الكلمة
النون	١٦	١	٨	٧
الجيم	١٢	٠	٢	١٠
الباء	٤	٠	٢	٢

فتكرار هذه الأصوات البارزة المجهورة أضفى على الفقرة، جَوْاً مفعماً بالألم والحزن والحسرة على ماضي الأمة العريق، وفي ذات الوقت تشي بالتحدي الذي يملأ وجدان الشاعر فخرجت هذه الكلمات مرتفعة الصوت لتعبر عن هذا كله وتمم هذا الجو النفسي بجيء القافية ساكنة لتعبر عن حسرة الشاعر ومدى الحزن الذي يعتصر قلبه. ظهر جلياً القيمة الإيحائية للأصوات التي انتقاهما الشاعر لتعبر عن الحالة النفسية والذهنية تجاه محبوبته، وأظهرت بعداً من أبعاد رؤيته الشعرية ما كان ليظهر لولا هذه الأصوات وما ينتج عنها من أثر على المعنى تتأزر مع بقية الأدوات الفنية الأخرى التي وظفها الشاعر لتبين بقوة أبعاد هذه التجربة المبريرة القاسية.

١٠- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ديوان "تعليق على ما حدث"، قصيدة "لا وقت للبكاء"، دار الشروق، ط ٢٠١٢م، ص: ٢٥٤: ٢٥٥.

ثانياً: القيمة الإيحائية للألفاظ:

تعرض البحث في الفقرة السابقة عن القيمة الإيحائية للأصوات وكيف أن للأصوات المختلفة قيمة إيحائية تختلف في توظيفها عن بعضها البعض، وتبعاً لذلك فإن الكلمة، أو اللفظ. وهو مجموعة من المقاطع الصوتية. يمكن أن يمتلك "طاقات إيحائية خاصة، يمكن إذا ما فطن إليها الشاعر ونجح في استغلالها أن تقوي من إيجاء الوسائل والأدوات الشعرية الأخرى وتثريها"^{١١}، هذا على الرغم من أن الكلمات لا تظهر فصاحتها إلا بعد أن تدخل في نسق تركيبى، وهذا ما عناه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، وكيف أن كلمات بعينها لها دلالة على المعنى المراد أكثر من غيرها^{١٢}، فإن بعض الكلمات تتناسب مع ما يريد المبدع من رؤية شعرية دون غيرها، وهذا هو اختيار الشاعر للألفاظ فموهبتته تظهر في هذا الاختيار المتعمد، وقد فطن شعراؤنا القدامى إلى ذلك، والشعر الجاهلي حافل بتلك النماذج والأمثلة للألفاظ الموحية بالمعاني والدلالات دون غيرها، والقرآن الكريم حافل أيضاً بهذه الكلمات درسها الأستاذ سيد قطب في كتابه "التصوير الفني في القرآن الكريم" ثم تبع ذلك كله الشعراء الرومانسيون الذين اختاروا في أشعارهم كلمات موحية بالجو النفسي والحالة العاطفية التي يمرون بها، ثم من بعدهم الرمزيون كانوا "يتألقون في اختيار الألفاظ المشعة المصورة حيث توحى اللفظة في موقعها وقراءتها بأجواء نفسية روحية تعبر عما يقصر التعبير عنه، وتفيد ما لا تفيد في أصلها الوضعي النفعي"^{١٣}.

وقد وظف الشاعر الحديث في قصيدته القيمة الإيحائية للألفاظ للتعبير عن رؤيته الشعرية ففي قصيدة "العينان الخضراوان" يقول أمل دنقل:

١١- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٣٩٦: ٣٩٧.
١٢- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، مصر، ط ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٤، تحقيق محمود محمد شاكر، ٤٣: ٤٨.

١٣- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٢٦٣.

العينان الخضراوان

مروحتان

في أروقة الصيف الحران

أغنيتان مسافرتان

أبحرتا من نايات الرعيان

بعبير حنان

* * * *

بعزاء من آلهة النور إلى مدن الأحزان

سنتان

وأنا أبني زورق حب

يمتد عليه من الشوق شراعان

كي أبحر في العينين الصافيتين

إلى جزر المرجان

ما أحلى أن يضطرب الموج فينسدل الجفنان

وأنا أبحث عن مجداف

عن إيمان !^{١٤}

اللافت للنظر في هذه القصيدة الرومانسية لأمل دنقل تلك الألفاظ الموحية التي اختارها الشاعر بعناية لتشع جوًّا من الجمال، والطهر، والراحة، والأمان، مع هذا الحب وهذه المحبوبة التي تمتلك ملامحًا وروحًا ملائكية، كلما نظر إليها الشاعر أفعمت روحه بالهدوء والسكينة وملأته بالأمل.

تبدأ القصيدة بكلمتين "العينان الخضراوان" وما يشعان من الجمال والبهجة عند النظر إليهما، ثم كلمة "مروحتان" ثم "عبير حنان"، و"آلهة النور"، وكلها كلمات تتوارد على ذهن الشاعر، وتشبي بالجمال الصافي البريء، وخفة الروح التي تبعث على الراحة والسكينة، وكأنها ليست إنسانة، بل ملكًا من الملائكة.

ثم تكرر في الفقرة الثانية عبارات مثل "زورق حب"، و"العينين الصافيتين"، و"جزر المرجان" وكلها كلمات توحى بالنشوة والسعادة والبهجة فكلها معانٍ تشع من الكلمات الموحية التي اختارها الشاعر بعناية فائقة، ليعبر عن تلك الحالة الرومانسية الحاملة اللذيذة التي يعيشها مع هذه المحبوبة الملائكية

ويقول الشاعر سميح القاسم :

بكيث علي أبي المغدور في دوار قريتنا

بكيث علي صديقتنا

بكيث علي رفاق طفولتنا في وحشة المنفى^{١٥}

في المقطع السابق من القصيدة نجد أن الشاعر اختار بعض الكلمات التي تبين ما يدور داخله مثل بكيث ثلاث

١٤ - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ديوان: "مقتل القمر"، قصيدة: "العينان الخضراوان"، ٦٧-٦٨.

١٥ - الأعمال الكاملة: سميح القاسم، ص ٢٠٨.

مرات، والمغدور، وحشة المنفى، بكى الشاعر على أبيه المقتول غدرا في دوار القرية أى أمام أهل القرية فهو لم يقل المقتول بل اختار المغدور ليدل دلالة قوية أنه قتل بدون وجه حق ويدل دلالة قوية على عدالة قضيته فالمقتول غدرا هو الذي قتل على يد عدو غادر، وقتل أمام أهل القرية مما زاد الفجاعة التي أظهرت حالة العجز والهوان التي انتابت أهل قريته، وبكى على صديقتهم، وبكى على رفاق الطفولة، وهذا يبين أنه لم يسلم منهم أحد قتلوا الأب والصديق ورفاق الطفولة مما فاقم من أمر الفجاعة وبين جو الحزن والأسى ومدى اللوعة التي يعيش فيها الشاعر، ثم يختم بكلمة وحشة المنفى أى قتل ونفى ووحشة، كل هذه الكلمات بينت مدى ما يعتمل داخل الشاعر من أحاسيس، وأثرت البنية الفنية والدلالة الشعرية، هذا كله لهذه الكلمات دون غيرها.

المبحث الثاني: القيمة الإيحائية للتكرار:

التكرار من الوسائل اللغوية التي تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًا ظاهرًا، فعندما تتكرر لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر على ذهن الشاعر، واستحواذه على اللاشعور، ومن ثم يظهر هذا جليًا على لسانه، في صورة تكرار هذا اللفظ أو هذه العبارة، فما من أمر يكون مصدره شيئًا محببًا للنفس ينتج عنه لذة، أو أمر يكرهه الإنسان ومن ثم ينتج عنه ألم وإيذاء نفسي، إلا وعلق بذهن الشاعر، وسيطر على اللاشعور لديه، ومن ثم يلهج به لسانه في السر والعلن، وتكون الكلمة أو العبارة الأكثر تكرارًا لدى الشاعر هي التعبير الحى عما يشعر به ويحسه من ألم أو لذة، ومن ثم مع تتبع هذه الكلمات، والجمل المكررة يضاء النص ويفض مغاليقه، ويزال إبهامه، ويستطيع الذي يتصدى للنص الشعري بالنقد والتحليل أن يعتمد على هذه الكلمات والجمل المكررة للكشف عن الرؤية الشعرية للشاعر، وما يعتلج داخله من أحاسيس ومشاعر، ونظره للعالم من حوله ومن ثم فإن التكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة، وهو أداة تساعد المبدع على تشكيل موقفه من القضايا، وبناء رؤيته الشعرية، ويرتبط التكرار بالشعر ارتباطًا وثيقًا، فهو ملمح مهم للغة الشعرية، فهو

"ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد، ظاهرة موسيقية عندما تتردد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية أو النغم الأساسي الذي يُعاد ليخلق جوًّا نغميًا ممتعًا، ويصبح هذا التكرار على المستوى اللغوي له فائدة معنوية، إذ إن إعادة ألفاظ معينة في بناء القصيدة يوحي بأهمية ما تكسبه تلك الألفاظ من دلالات، مما يجعل ذلك التكرار مفتاحًا في بعض الأحيان لفهم القصيدة"^{١٦}.

والتكرار أيضا له فوائد تنعكس على العمل الشعري "فإن تكرار اللفظة في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم وحسب، إنما الامتداد والاستمرارية والتنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد"^{١٧}.

وكما قالت نازك الملائكة: "التكرار ككل أسلوب شعري، يجب أن يرد في مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسي والجمالي، والهندسي معًا وإلا أضرب بالقصيدة"^{١٨}. و لمعنى هذا ما عبر عنه علم من أعلام النشر العربي وهو الجاحظ بقوله: "ليس التكرار عيا ما دام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغي الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعى ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث"^{١٩}، بوهذا يعني أن تتطلبه الصورة الشعرية أو المعنى الشعري ككل، والتكرار في القصيدة الحديثة يختلف عنه في الشعر القديم "بكونه يهدف بصورة عامة على اكتشاف المشاعر الدفينة وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي"^{٢٠}.

١٦- صالح أبو الإصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م وحتى عام ١٩٧٥م دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٩٩م، ٣٣٨.

١٧- عبد القادر على زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش (مقارنة أسلوبية)، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب، الجزائر، ٢٠١٢، ٥٥.

١٨- نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧م، ٢٤٩.

١٩- البيان والتبيين: الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١٩٩٨م، ج ١-٧٩.

٢٠- لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث: د رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ٦٠.

وقد وظف الشاعر الحديث التكرار في قصيدته توظيفًا إيحائيًا بارزًا، وتعددت أشكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائي الذي يريده من تجربته الشعرية، وتراوحت هذه الأشكال ما بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة بدون تغيير، وبين أشكال أخرى أكثر تركيبًا وتعقيدًا يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرر بحيث تصبح أقوى إيجاءً.

الصورة الأولى من صور التكرار هو التكرار البسيط للفظه معينة تتكرر على طول القصيدة ومن أمثله قول الشاعر سميح القاسم :

يجيئون ليلا يجيئون

فاستيقظوا فاستيقظوا

يجيئون ليلا

من الغرب في مسرب العاصفة

أظافره من بقايا السلاسل

وأسنانهم من بقايا القنابل

يجيئون من عتمة الأعصر السالفة²¹

في المقطع السابق من القصيدة نجد أن كلمة يجيئون تكررت أربع مرات، ويجيئون ليلا كررت مرتين، ويجيئون من عتمة مرة واحدة، ثلاثة من الأربع أتت مع الليل والعتمة، يأتون في الظلام، منوها هنا إلى وقت عمل القادمين الذي بدوره يبين هويتهم وهم رجال الأمن.

²¹ -الأعمال الكاملة: سميح القاسم، ص ٤١١

وفي قصيدة أخرى تقول الشاعرة السودانية روضة الحاج:

أسفي على كل العبارات الخواء

أسفي على طفل يتمم قبل أن يمضي

ويستجدي

أيا أمي الدواء

أسفي على امرأة يضع صراخها

بين ابتسامات الخنوع

وبين صالات الفنادق

واللقاءات الرباء

أسفي على الأسياف يأكلها الصدى²²

نلاحظ أن كلمة أسفي تكررت أربع مرات في هذا المقطع القصير، وتكرار الكلمة أضفى على المقطع بعدا مأساويا حزينا أظهر بجلاء مدى الحزن والألم الذي يضطرم في أعماقها فلم تجد في الواقع العربي البئيس ما يهدد هذه الآلام سوى تكرارها كلمة أسفي التي تخرج من أعماقها ممزوجة بالمرارة التي تحاول الشاعرة بدورها أن تعتذر - دون جدوى - للقارئ العربي عن حالة العجز والهوان التي وصلت إليها الأمة العربية، فلم تجد الشاعرة سوى تكرار كلمة أسفي لتعبر عن كل هذه المشاعر الجياشة، وهذا ناتج عن الظلال الإيحائية لطاقة التكرار التي تمتلكها اللغة وتجعلها وسيلة من وسائلها الفعالة في تحميل الألفاظ المكررة طاقات إيحائية حسب السياقات

²² - ديوان للحلم جناح واحد: روضة الحاج، مطبعة، ط ٢٠١٤م، ص ٧٩

المختلفة التي ترد فيها العبارات المكررة.

ومثال آخر للتكرار البسيط من الشعر الحديث، قصيدة "لا تصالح" للشاعر أمل دنقل كرر الشاعر عبارة "لا تصالح" في القصيدة عشرين مرة، وفي كل مرة يذكر مسوغاً لرفض فكرة الصلح يختلف عن الذي سبقه، وهكذا إلى نهاية القصيدة.

وهذه القصيدة^{٢٣} كتبها الشاعر بعد إبرام الرئيس الراحل أنور السادات معاهدة الصلح "كامب ديفيد" مع الكيان الصهيوني، وسط رفض جموع الأحرار في ربوع الأمة وفي القلب منهم المدعون فكانت طعنة قاسية للضمير الوطني، حيث إن دماء الشهداء وقتئذٍ في مصر، وسوريا، وفلسطين لم تجف بعد، كتب الشاعر قصيدته وعنون لها بعبارة "لا تصالح"، والعنوان تكثيف وتبئير لمحتوى القصيدة بأكملها وكأن الشاعر يقول هذه هي الخلاصة كرر الشاعر هذه العبارة في القصيدة عشرين مرة (٢٠)، والقصيدة مقسمة إلى مقاطع، كرر الشاعر العبارة في بداية كل مقطع شعري أو في نهايته، وهذا التكرار يسمى تكرار "التقسيم"، وهذا النوع من التكرار "يرد في أول كل مقطوعة والتكرار هنا يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة، ويدق الجرس مؤذناً بتفريع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة"^{٢٤}.

وهذا التكرار يدل دلالة قاطعة على سيطرة فكرة عدم المصالحة على ذهن الشاعر، والتي تملأ عليه كل كيانه، ومن ثم انطبعت على لسانه، هكذا دون مقدمات أو مسوغات وإنما ذكرها أولاً، ثم ذكر بعد ذلك المسوغات للتركيز على رفض الفكرة، وإثارة انتباه المتلقي لكي يشارك الشاعر إحساسه بفداحة هذه المعاهدة، وعند النظر في مفردات القصيدة، نجد أن الشاعر كرر كلمات غير "لا تصالح"، مثل الدم، والقتل، والثأر ومشتقاتها حسب

٢٣- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ديوان: أقوال جديدة عن حرب البسوس، قصيدة "لا تصالح"، ٣٢٧: ٣٤٠.

٢٤- نازك الملائكة، الشعر العربي المعاصر، ٢٤٩.

الجدول التالي:

الكلمة	عدد ورودها في القصيدة
لا تصالح	٢٠
الدم	٧
الثأر	٥
الموت ومشتقاتها	١٥

مع ملاحظة تكرار الكلمات السابقة من خلال الجدول السابق يتبين بجلاء ما يعتمل داخل الشاعر من مشاعر حزن وأسى، فكلمة الدم تكررت سبع مرات (٧)، والتكرار هذا ينبه ويثير وعى المتلقي إلى الدماء التي أريقت على رمال سيناء، وبقية المناطق العربية، وتكرار كلمة الثأر خمس مرات (٥) يدل دلالة قاطعة على رغبة الشاعر في أولوية الأخذ بثأر الشهداء ومن ثم تنبيه المتلقي لهذه الحقيقة، وتذكيره، وإثارة وعيه إلى ضرورة الأخذ بالثأر، فهذه الدماء التي أريقت بيننا وبينهم، ستقف حائلاً أمام أية مصالحة، ثم كرر الشاعر كلمة الموت وما يدل عليها خمس عشرة مرة (١٥)، وهذا يدل على أن الشاعر لم ينس دماء الشهداء الطاهرة التي أريقت من أجل شرفنا نحن، وفي هذا إثارة للمتلقي واستدرازا لعطفه وشفقته على هؤلاء الشهداء، ومن ثم استفزاز ما بداخلهم من مشاعر كره وبغض لهذا العدو.

وهكذا "اضطلع التكرار في القصيدة بوظيفة إيحائية قوية جعلت من تكرار كلمة لا تصالح عشرين مرة (٢٠) بخلاف العنوان بمثابة إيقاع أغنى الدلالة" ٢٥.

كرها في بداية كل فقرة، في معظم فقرات القصيدة تقريبا إلا قليل يأتي بها في آخر الفقرة، رأينا كيف حمل التكرار في القصيدة في ثناياه ما يعتلج أو ما يضطرم في داخل الشاعر من مشاعر الرفض للمصالحة.

والصورة الثانية من صور التكرار هي أن الشاعر قد يتصرف في طريقة التكرار ذاتها بالتدخل في العنصر المكرر، والتصرف في صياغته بحيث لا يأتي بصورة واحدة في كل مرة.

والفرق بينها وبين الصورة السابقة أنه في الصورة السابقة من صور التكرار تتكرر لفظة مفردة أو أكثر في القصيدة، هي بعينها أما في هذه الصورة تتكرر مجموعة مفردات هي في مجموعها تكون صورة شعرية، يغير ويبدل الشاعر خلال القصيدة في هذه المفردات لينتج صورة تختلف عن الصورة الأولى.

ومن النماذج البارعة لهذه الصورة من صور هذا النوع من التكرار في شعر أمل دنقل قصيدة " سفر ألف دال " من ديوان "العهد الآتي" يقول فيها:

الشوارع في آخر الليل .. آه

أرامل متشحات يُنهنهنَ في عتبات القبور

البيوت قطرةً .. قطرةً تتساقط أدمعهنّ مصابيح ذابلة

تشبث في وجنة الليل ثم ... تموت!

... ..

الشوارع في آخر الليل .. آه

خيوط من العنكبوت

والمصاييح . تلك الفراشات . عالقة في مخالباها

تتلوى .. فتعصرها .. ثم تنحلُّ شيئاً . فشيئاً

فتمتص من دمها قطرةً .. قطرةً ..

فالمصاييح قوتُ !

... ..

الشوارع في آخر الليل .. آه

أفَاعٍ تنام على راحة القمر الأبدى الصموتُ

لمعانُ الجلود المفصَّضة المستطيلة يغدو مصاييح

مسمومة الضوء يغفو بداخلها الموتُ ..

حتى إذا غرب القمرُ : انطفأت

وغلى في شرايينها السُّم

تنزفه قطرةً .. قطرةً .. في السكون المميثُ!

وأنا كنت بين الشوارع وحدي

وبين المصاييح وحدي !

أتصيب بالحزن بين قميصي وجلدي

قطرةً .. قطرةً .. كان حبي يموتُ

وأنا خارجٌ من فراديسه ..

دون ورقة توت !!^{٢٦}

هنا في هذه القصيدة مجموعة من العناصر تتكرر في كل مقطع، وهي "الشوارع في آخر الليل"، وكلمة "آه"، و "المصاييح"، والشاعر يسير وحيداً ضائعاً بين هذه الأشياء، يصوغ الشاعر في كل مقطع صورة فنية رائعة تعبر عن رؤياه الشعرية المتمثلة في حالة التخبط والضياع التي يجيهاها الشاعر نتيجة لموت حبه أمامه، تختلف فيها الصورة الثانية عن الصورة الأولى، والثالثة تختلف عن الأولى والثانية، وهكذا في خط شعوري واحد، وهو الشعور بالانطفاء والذبول، ومن ثم الموت، فلدينا في الصور الثلاث شوارع ومصاييح تتساقط أو تذوب أو تفتى قطرة قطرة، مجسدة الحالة النفسية للشاعر وما تحمله من كآبة، وإحباط، وضياع، ملقية بظلالها الإيحائية على التشكيل الفني لعناصر الصورة التي يرى فيها البيوت قبوراً، مما يشي أن ساكني هذه البيوت أموات؛ لأنهم لا يتحركون صوب مساعدة الشاعر في محاولة استرداد حبه أو بعثه للحياة مرة أخرى، ومن ثم لا يشورون ضد هذا الواقع، حتى غدا كل ما حول الشاعر مأساوياً كئيباً، حيث صور الشاعر الشوارع من فرط جو الكآبة المسيطر عليه أرامل متشحات بالسواد، والمصاييح التي من المفترض أن تكون مصدر النور والإضاءة خرجت عن طورها وأصبحت أشياء أخرى توحى بالكآبة والضياع اللتين يشعر بهما الشاعر، فالمصاييح تتحول إلى دموع متساقطة، تسقط قطرة قطرة من عيون أولئك الأرامل والثكالي، وهكذا يسيطر الموت والانطفاء والذبول على كل عناصر الصورة، ومجسداً في الوقت نفسه الجحيم النفسي للشاعر.

٢٦- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ديوان: العهد الآتي، قصيدة "سفر ألف دال"، ٢٩٧: ٢٩٨.

في المقطع الثاني:

يكرر الشاعر نفس مفردات الصورة السابقة، ولكن يعيد بناءها، فتصبح صورة جديدة مختلفة كل الاختلاف عن الصورة السابقة من حيث الشكل والمضمون، ومتحدة معها تمام الاتحاد في المعنى، وتكرار الصورة البائسة يجسد ما في رؤية الشاعر، وما تمتلئ به تجربته الشعرية من موت وانطفاء وذبول لكل ما حوله في ذلك الوقت المتأخر من الليل، حيث تتحول الشوارع التي كانت في المقطع السابق أرامل متشحات بالسواد وثكالي إلى خيوط عنكبوت متشابكة مكونة حالة من الضبابية والارتباك على المشهد الفني، وعلى مسرح التجربة الشعرية، والمصاييح التي كانت دموع ثكالي تتساقط تحولت إلى فراشات ضعيفة تحاول الفرار دون جدوى من شَرَك خيوط العنكبوت فتلتقطها الخيوط وتعتصرها وتحللها وتمتص دمها قطرة قطرة فتذبل وتموت، إذًا هو الانطفاء والذبول ومن ثم الموت في النهاية، ولكن في صورة جديدة بناها الشاعر من نفس العناصر السابقة غير أنها أخذت شكلاً مغايراً، ولكن الفحوى واحد.

وفي المقطع الثالث:

تظل معنا نفس العناصر هي هي ، يؤلف منها الشاعر صورة ثالثة جديدة مغايرة للثنتين الأخرين، ولكنه المعنى نفسه، حيث صور الشوارع في آخر الليل بأفَاعٍ تنام على راحة القمر الصامت الساكن، والمصاييح تتحول إلى لمعان جلود هذه الأفاعي، فيصبح كالسراب الذي يحسبه الظمآن ماءً، حيث الناظر إليه على أنه مصدر ضوء ينير الشوارع في هذا الوقت الأخير من الليل، إذا بما لمعان جلود الأفاعي السامة المميته، إذن هذا الضياء ضياء مسموم لا يلبث . إذا انطفأ القمر . أن ينزف سمه قطرة قطرة في السكون المميت، وهكذا تتشكل نفس العناصر

المكررة للمرة الثالثة في صورة جديدة لحمتها وسداها الموت والانطفاء والذبول والفناء^{٢٧}.

اتضح كيف استطاع أمل دنقل ببراعة المبدع الموهوب أن يستخدم التكرار المركب ليضفي على صورته الشعرية ما يجسد رؤيته الشعرية وحالته الشعورية، وهي موت حبه، وسيره في الشوارع آخر الليل هائما على وجهه خالي الوفاض من هذا الحب، ولم يخرج من حبه حتى بورقة توت يسد بها عوار نفسه الأليمة الجريحة، واستطاع أمل دنقل أن يكون من العناصر التي رآها أمامه وهي الشوارع المظلمة الخالية من الناس في آخر الليل، والمصاييح، ومشيه وحيداً يشعر بالضيق والحزن وسط هذا كله أن يكون منها صوراً مختلفة جسدت ببراعة وبساطة في آن مدى الضيق والحزن نتيجة لفقدان حبه، وتبين لنا بجلاء من خلال الصور رغم اختلافها من حيث الشكل توحيدها من حيث المضمون، مدى ثراء الإمكانيات الإيحائية لصور التكرار المركب إمكانات غير محددة سواء في صيغها أو في طاقاتها الإيحائية^{٢٨}.

وضح في الكلام السابق كيف أن التكرار بنموذجيه البسيط والمركب وقيمتها الإيحائية قد أثرا تأثيراً إيجابياً في بناء القصيدة بناءً فنياً، وارتبط ارتباطاً مباشراً بالمعنى ومن ثم أسهم إسهاماً متميزاً في بلورة الرؤية الشعرية.

المبحث الثالث: أسلوب الحذف والإضمار:

من الطاقات والإمكانات التعبيرية التي تمتلكها اللغة العربية ظاهرة الحذف والإضمار فالحذف باب مهم من أبواب النحو والبلاغة العربيين فالحذف موجود في البابين باب النحو وباب البلاغة لكن كليهما ينظر إليه نظرة مختلفة عن الآخر، فالحذف في النحو يعود إلى أسباب كيفية تركيب الجملة حسب القواعد النحوية وما تسمح به، أما البلاغة فتتنظر إلى ظاهرة الحذف من منظور فني ودلالي.

٢٧- انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ٦٠: ٦٢.

٢٨- المصدر السابق نفسه.

إن بناء القصيدة الحديثة تتطلب فنياً ألا يصرح الشاعر بكل شيء، ولكن في بعض الأحيان يلجأ المبدع إلى حذف بعض الكلمات أو الجمل من البناء اللغوي، وهذا الحذف من شأنه أن يثري البناء الفني ويقويه، وينشط خيال المتلقي ويجذب انتباهه؛ ليستنبط الجوانب المضمرة في النص الشعري، وهو بهذا الصنيع يشارك المبدع في عملية الإبداع، وقد فطن بعض نقادنا إلى ذلك في وقت مبكر. شديد التبكير.، ووصلوا فيه إلى آراء ذات شأن مما حدا بأحد بلاغيينا العظماء وهو عبد القاهر الجرجاني أن يقول في باب الذكر والحذف: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المآخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبين"^{٢٩}.

وقد وظف الشاعر الحديث الحذف والإضمار كثيراً في قصائده، ومنها على سبيل المثال في قصيدة "حكايات المدينة الفضية" يقول الشاعر أمل دنقل:

هتف بي "شهريار"

- شهرزادي: اسكبي شهد الرحيق المتواصل

ثم قصي من حكاياك الجديدة

من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة

اسردي ..

- لبيك يا مولاي .. قالوا ...^{٣٠}

٢٩- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الشيخ محمود شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، طبعة ١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م، ص١٤٦.

٣٠- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ديوان: "تعليق على ما حدث"، قصيدة "حكايات المدينة الفضية"، ٢٣٢، ٢٣٣.

ويلاحظ في هذا المقطع قول الشاعر:

ليبك يا مولاي .. قالوا

ثم حذف مقول القول، وكأن ما تقوله شهريار من حكايات وأجناد قديمة لم يعد يجدي سماعها، أو ذكرها لا يهتم به الشاعر؛ لأن هذه الحكايات لن تنسيه، أو بالأحرى لن تغير من هذا الواقع البئيس الذي تعيشه الأمة العربية، كما يرى الشاعر في ذلك الوقت.

ومثال آخر للحذف قول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة في قصيدته: "أغنية حب " :

أفيقي ،فما زال يمكن ألا تكوني وساما وقبرا

وما زال يمكن أن يتوقف هذا النريف

ويبقى جمالك عصرا ..وعصرا

وما زال يمكن .. ما زال يمكن .. ما زال يمكن .. ما ..

أفيقي أحبك³¹

الشاعر هنا في هذا المقطع من القصيدة يخاطب مصر التي يحبها من كل أعماق قلبه حبا ملك عليه وجدانه، حبا يجعله لا يهتم بالسخرية التي ينالها ممن حوله نتيجة هذا الحب غير المبرر من وجهة نظرهم ولا سيما أن مصر في هذا الهوان والضعف واستسلامها للغزاة والطغاة على مر عصورها، ورغم كل هذا فإن الشاعر مؤمن أنها قادرة على استرداد مجدها وبريقها الوهاج، لأنها من وجهة نظر الشاعر تمتلك كل أدوات عودتها لمجدها وعظمتها، ولكي يبرز الشاعر هذه المشاعر والأحاسيس يلجأ إلى أسلوب الحذف والإضمار لما له من طاقات إيحائية وظلال وارفة من

³¹ -ديوان أحراس المساء :محمد إبراهيم ابو سنة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ، ١٩٧٥ م ،ص٤

المعاني تشري البنية وتعمق الدلالة ، حيث حذف فاعل الفعل "يمكن" بعد أن صرح به مرتين من قبل "أوحى بلا محدودية الإمكانيات المتاحة أمام المحبوبة مصر ، وأن ما يمكن أن تكون لا يستطيع أن يحيط به تحديد ولا يكتفي بالحذف في عبارة واحدة، وإنما يكرر العبارة وما زال يمكن أكثر من مرة ليضعف من الإيحاء بكثرة الإمكانيات وعدم تهايتها وفي المرة الأخيرة لا يبقى من العبارة إلا على كلمة ما ويحذف ما عداها وهنا تزداد القيمة الإيحائية للحذف"³²، لا حظنا كيف استطاع الشاعر أن يوظف أسلوب الحذف والإضمار ليحمله طاقات إيحائية لا محدودة تجعل الخيال يذهب فيها إلى أبعد مدى.

هذه بعض طاقات اللغة وإمكاناتها التي استطاع المبدع الحديث أن يوظفها في قصيدته ليعبر عن تجربته الشعرية ورؤيته الإبداعية، وأن يشري البنية الشعرية بأغنى ما يكون الإيحاء.

بعد الانتهاء من السطور السابقة يمكن أن نصل إلى مجموعة من النتائج هي كما يلي :

- أن اللغة في الشعر هي المادة الخام وهي الأداة الرئيسة في يد المبدع الموهوب ليشكلها حسب رؤيته الخلاقة، واستطاع الشاعر الحديث بمهارته الفائقة القائمة على الانتقاء البارع من مفردات اللغة ما يناسب تجربته، وأن يحملها . رغم سهولتها . بطاقات إيحائية، وإشعاع من المعاني.

- استطاع المبدع الحديث أن يوظف بعض الظواهر الفنية للغة وطاقاتها الإيحائية التي تمتاز بها اللغة العربية، مثل القيمة الإيحائية للأصوات والألفاظ، بانتقاء ألفاظ بعينها، وكلمات تحتوي على أصوات وحروف لها وقع خاص على أذن المتلقي وفي ذات الوقت تحمل أبعاداً فنية ودلالية للتعبير عما يعتمل داخله من مشاعر وأحاسيس ووظف ذلك كله في بناء قصيدته بناءً فنياً متميزاً.

- استطاع المبدع الحديث أن يوظف ظاهرة التكرار بأنواعها المختلفة منها البسيط والمركب لتمرير رؤيته الشعرية إلى

³²-عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري زايد، ص ٥٧

متلقيه بأغنى ما يكون الإيحاء، هذا إلى جانب استغلال القيمة الإيقاعية للكلمات والعبارات المكررة ووظف ذلك كله توظيفاً فنياً بارعاً في بنية قصيدته.

- استطاع المبدع الحديث أن يستغل الطاقات الإيحائية والدلالية، والأثر النفسي لظاهرة الحذف والإضمار لبيان رؤيته الشعرية، وما يريد إيصاله إلى متلقي نصه الشعري، كل ذلك أنتج في نهاية الأمر لغة شعرية مؤثرة، تآزرت مع بقية الأدوات الفنية الأخرى لبناء القصيدة بناءً فنياً متماسكاً.

- هناك الكثير من إمكانات اللغة فإمكانات اللغة وطاقاتها غير محدودة يجب على الباحثين التنقيب عنها واستجلاءها للقارئ العربي لكي يزداد ارتباطاً بالقصيدة الحديثة ومن ثم تزداد لذة النص الشعري .

-المصادر والمراجع :

- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م.

- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، دار الشروق، ط ٢٠١٢م.

- بول فاليري: حول قصيدة المقبرة البحرية في كتاب الرؤية الإبداعية، ترجمة سعيد حليم، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٦م.

- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، ط ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م.

- الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١٩٩٨م.

- رجاء عيد: لغة الشعر. قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية.

- روضة الحاج: ديوان للحلم جناح واحد، ط ٢٠١٤م.

- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، المجلد الأول، دار الهدى، مطبعة الشرق العربية، القدس، ط ١، ١٩٩١م.
- صالح أبو الإصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م وحتى عام ١٩٧٥م. دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١٩٩٩م.
- عبد القادر علي زروقي: أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش، ماجستير مخطوط، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب، الجزائر.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق الشيخ محمود شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط ٣، وكتاب الأسس الجمالية في النقد العربي. عرض وتفسير ومقارنة، دار الشروق.
- علي رحمان: الرفض والتجاوز في شعر أمل دنقل، ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب، الجزائر، ٢٠٠٣م.
- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط ٤، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
- محمد إبراهيم أبو سنة: ديوان أجراس المساء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٠م.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٧م.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط ٣، ١٩٦٧م.